
Les musées brésiliens : une histoire de l'art alternative

Museums in Brazil: an alternative history of art

Guilherme Bueno, Gaudêncio Fidelis, Cristina Freire et Jean-Marc Poinso

Traducteur : Élodie Dupau, Géraldine Bretault et Monique Le Moing



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3868>

DOI : 10.4000/perspective.3868

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 224-238

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Guilherme Bueno, Gaudêncio Fidelis, Cristina Freire et Jean-Marc Poinso, « Les musées brésiliens : une histoire de l'art alternative », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3868> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3868>

Les musées brésiliens : une histoire de l'art alternative

Points de vue de Guilherme Bueno, Gaudêncio Fidelis et Cristina Freire,
avec Jean-Marc Poinot

Guilherme Bueno est professeur d'histoire de l'art à l'Instituto de Artes de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Directeur du Museu de Arte Contemporânea de Niterói de 2009 à 2012, il a également dirigé la revue *Das Artes*.

Gaudêncio Fidelis, spécialiste de l'art contemporain brésilien, dirige le Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Fondateur et ancien directeur du Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, il a conçu de nombreuses expositions et a été commissaire adjoint de la 5^e Bienal do Mercosul (2005).

Cristina Freire est professeur associé au Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Coordinatrice de 2006 à 2010 du département Art, Théorie et Critique, elle est actuellement directrice adjointe du musée.

Jean-Marc Poinot est professeur à l'université Rennes 2 et président des Archives de la critique d'art. Directeur de la recherche à l'INHA de 2001 à 2007, il a lancé un axe de recherche sur l'art et l'architecture dans la mondialisation. Il a publié de nombreux articles sur l'art contemporain et l'exposition.

L'histoire des musées au Brésil a connu ses principaux développements depuis la seconde moitié du XX^e siècle et a fait une place importante aux collections d'art moderne et contemporain, mais aussi à la diversité des cultures qui nourrissent cette forme d'assimilation originale qui a été qualifiée d'anthropophagie culturelle dès le premier tiers du XX^e siècle (1928). L'étendu du pays et sa place particulière au centre de l'Amérique du Sud définissent une géographie culturelle très spécifique à chacun des États qui composent le pays. Elle n'est pas sans conséquence sur la manière de construire des identités régionales et nationales, et de les inscrire dans une vision plus large de l'Amérique latine et de la planète.

L'administration et la politique des musées ne s'appuient sur des formations professionnelles spécialisées que depuis une période récente. Moins formalisées que dans les pays européens, elles ont permis une interpénétration du monde universitaire et de celui des musées. Les carrières sont souvent faites d'allers-retours entre ces deux pôles de la vie culturelle [Jean-Marc Poinot].

Jean-Marc Poinot. *Les musées aujourd'hui au Brésil considèrent-ils, au moins pour certains, qu'il faut poursuivre l'histoire de l'art de formulation occidentale, ou bien essaient-ils d'élaborer des récits plus complexes, y compris avec l'art importé d'Europe depuis le XVI^e siècle ?*

Guilherme Bueno. Les musées brésiliens reprennent la formulation occidentale de l'histoire de l'art. Notre culture s'est construite avec l'Occident pour référence ; qu'on le veuille ou non, nous en faisons partie. Les relations changent, mais le débat global auquel nous participons est toujours confronté au paradigme de cette tradition. Le modernisme reconnaît des contributions, autrefois vues comme secondaires, apportées par les cultures indienne, africaine, des immigrés (tout en étant plein d'ambiguïtés ; je pense au livre *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado¹, dans lequel se mêlent aspirations modernistes et idées contraignantes du XIX^e siècle). Depuis une trentaine d'années, la recherche de nouveaux discours accompagne la reconfiguration de l'histoire de l'art entreprise par les théories postmodernes. Ce développement a eu pour conséquence récente l'apparition de musées dans différentes régions qui répondent à des questions variées liées à des valeurs locales ou à la dynamique économique et culturelle d'une région.

Pour Paulo Sérgio Duarte, l'art contemporain ne naît pas au Brésil de l'épuisement, mais plutôt de l'approfondissement de la modernité² (je pense qu'il reprend la distinction faite par Ítalo Campofiorito entre architecture moderne au Brésil et architecture moderne du Brésil³). Des analyses aussi variées que celle de Sergio Miceli dans *Nacional Estrangeiro*⁴, consacré aux échanges culturels à la veille du modernisme,

ou une exposition comme le *Panorama da Arte Brasileira* au Museu de Arte Moderna de São Paulo, dont l'édition de 2009 présentait seulement des artistes étrangers (tendant à démontrer que, loin d'absorber des influences, l'art brésilien avait atteint une nouvelle condition internationale), révèlent le désir d'un modèle théorique propre.

Les musées ? Ils ressentent un manque d'œuvres locales emblématiques et de recherche autour de leurs fonds, ce qui rend difficile toute confrontation circonstanciée aux discours hégémoniques. Au doute que génère l'histoire à écrire s'ajoute la question de savoir si et comment nous voulons l'écrire. Les interventions de commissaires indépendants qui collaborent régulièrement avec les institutions, tout en exprimant une méfiance envers la valeur de l'histoire de l'art autrefois dominante, se sont renforcées en même temps que la discipline se consolidait au Brésil. Les musées s'interrogent sur la façon de répondre à des demandes distinctes.

Cristina Freire. « Musées brésiliens » correspond à une catégorie très vaste, car le Brésil, ce pays aux dimensions continentales, se caractérise par une grande diversité culturelle et économique de région en région. Et cette diversité se reflète dans le panorama des musées.

Les musées d'art brésiliens les plus importants se situent dans le sud-est, plus précisément à Rio de Janeiro et à São Paulo, zone où se concentre la richesse du pays. Durant les dernières décennies, de nombreux musées, publics à l'origine, ont été accaparés par les intérêts du secteur privé. Grâce aux lois fédérales incitant à soutenir la culture, les ressources publiques, sous forme d'exonérations fiscales, sont devenues une source de profit pour de grandes banques et quelques particuliers qui ont créé leurs propres institutions culturelles. Le triomphe du libéralisme dans la culture devient dès lors visible dans les collections, les espaces culturels et leurs programmes, avec pour corollaire le désengagement du capital privé vis-à-vis du patrimoine public.

Au Brésil, comme dans d'autres parties du monde, du moins depuis les années 1980, le musée public est soumis à des pressions l'entraînant progressivement vers une gestion publique-privée. Toutefois, les programmes des différents musées répondent à des attentes distinctes. L'université (au Brésil mais aussi au Mexique et au Chili, pays du continent dotés de musées universitaires) serait un lieu privilégié de production et de distribution échappant au *global media market* dominant. Le Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, par exemple, premier musée d'art contemporain du pays, est dans cette optique une plateforme privilégiée. En effet, grâce à son caractère universitaire et public, il permet le développement de recherches contrecarrant la vision eurocentrique, héritage du passé colonial qui, il y a encore peu de temps, orientait les pratiques éducatives et administratives sur le continent latino-américain. Les fonds des musées ne se résument pas non plus aux œuvres qu'ils abritent mais s'enrichissent de l'entrecroisement de micro-histoires conservées dans leurs archives. En somme, je crois qu'une muséologie critique de l'art contemporain devrait s'interroger sur la dynamique historique des collections, et plus particulièrement sur les strates de sens que les discours officiels ont rendues invisibles.

Gaudêncio Fidelis. Les musées brésiliens peinent à définir clairement leur mission, au-delà des tâches élémentaires que sont la collection, la conservation et l'exposition. Si les grands musées sont parvenus à définir une base de travail rationnelle en termes d'infrastructure ainsi qu'un programme cohérent dans leurs différents secteurs de développement, la plupart d'entre eux doivent encore mettre au point les récits qui sous-tendent leurs politiques en matière de collection et d'exposition. Les musées brésiliens

s'entêtent à exposer des œuvres d'art qui privilégient le point de vue consensuel du canon occidental. Certes, ce canon s'est relativement assoupli ces dernières années, grâce aux efforts d'expositions qui révisent l'histoire selon des angles nouveaux, de la « nouvelle histoire de l'art », des points de vue novateurs sur la conservation et l'historiographie, et d'une campagne plus agressive de la part des latino-américanistes – et des spécialistes de l'art non occidental en général. Malgré cela, les progrès constatés ont été plutôt rares.

Pour autant, les prérogatives du canon occidental tel qu'il a été établi par les grands musées et l'université ont très peu changé, notamment en ce qui concerne les œuvres d'art antérieures au modernisme. Ce canon influence toutefois la manière dont nous élaborons notre rapport à l'histoire, car ce n'est que récemment que les institutions du Brésil ont commencé à se soucier de combler les lacunes de leurs collections, afin de permettre au public brésilien de mieux apprécier la diversité de ses traditions artistiques. Ce processus s'avère, lui aussi, très lent.

Les musées brésiliens ont en revanche fait des progrès en ce qui concerne les œuvres produites depuis les années 1950, comme en témoigne le néoconcrétisme, auréolé dès le milieu des années 1990 d'une reconnaissance internationale, aux États-Unis comme en Europe. À cela près toutefois que l'approche critique et historique adoptée dans un premier temps au Brésil se distinguait de celle du reste du monde. De manière générale, aux États-Unis, la lisibilité de ces œuvres s'est développée avec le minimalisme en toile de fond, tandis qu'au Brésil, leur interprétation était imprégnée d'une conception idéalisée des critères du canon occidental, privant dans la plupart des cas ces œuvres de toute portée politique ou sociale. Aucune de ces approches n'était satisfaisante. Ce n'est que récemment que quelques historiens, et notamment des conservateurs brésiliens, se sont penchés plus assidûment sur ces questions de contexte.

L'université et les musées du Brésil ont dû lutter pour imposer ne serait-ce que les jalons d'une tradition historique, sous la forme d'un corpus de travaux sur l'art brésilien qui permet de resituer les contributions individuelles dans le contexte plus large de l'histoire de l'art universelle. Hormis le néoconcrétisme, les spécialistes du monde entier peinent encore à se faire une image précise de la contribution brésilienne à l'histoire de l'art, bien qu'un consensus soit en train de s'imposer : elle serait exceptionnelle sur les plans artistique et culturel, et la production artistique brésilienne serait extraordinaire.

Pourtant, la tâche s'avère de plus en plus ardue, et ce pour diverses raisons. Le poids des institutions dans ce pays est faible, et les musées ont dû lutter pour peser sur les grands récits admis par l'histoire de l'art mondial. Les publications d'envergure consacrées à l'histoire de l'art brésilien sont encore rares (nous n'avons toujours pas de manuel d'histoire de l'art brésilien), tout comme les publications critiques et théoriques consacrées à des corpus d'œuvres ou à des mouvements précis. En outre, une grande partie de ces travaux n'existe qu'en portugais, ce qui les rend inaccessibles aux chercheurs étrangers. La lisibilité de ces œuvres s'en trouve diminuée, et il n'est pas possible d'élargir le débat autour des différentes problématiques et contributions éventuelles de l'art brésilien hors des frontières du pays.

Plusieurs initiatives ont tenté de modifier ces perspectives. La 24^e Bienal Internacional de São Paulo, organisée en 1998 par Paulo Herkenhoff sous l'intitulé « Biennale de l'anthropophagie », a représenté un tour de force majeur⁵ (fig. 1). Il est clair que les ambitions de cette biennale étaient extrêmement politiques, et que ses organisateurs savaient parfaitement quelles répercussions ils pouvaient en attendre au sein du contexte international de l'histoire de l'art. Cette biennale peut être considérée

comme la première exposition à avoir tenté de reposer la question de la dépendance culturelle, en vue de combattre les préjugés selon lesquels l'art brésilien serait en grande partie issu de matrices euro-américaines.

Toujours est-il que le Brésil est à la traîne sur plusieurs questions auxquelles les musées auraient dû répondre il y a bien longtemps. Ainsi, nous n'avons toujours pas reconnu l'apport spécifique d'artistes, de groupes ou de périodes sous-représentés dans l'art brésilien. Il est impératif que nous organisions davantage d'expositions sur le féminisme, sur les mouvements LGBTQ

et sur l'influence de la culture juive, de l'Asie et bien sûr de l'Afrique dans l'art brésilien. Les expositions sur le féminisme dans les musées brésiliens se comptent sur les doigts d'une main⁶ ; les expositions sur le phénomène *queer* sont toujours inexistantes dans le contexte muséal du pays. Le Rio Grande do Sul Museum of Art prévoit d'organiser la première exposition *queer* en 2014, sous le titre « Queermuseum ».

Pourquoi ces expositions doivent-elles être organisées par des musées ? Parce que ces institutions sont en position de bousculer les préjugés fondamentaux sur la formation du canon ; en outre, les musées, en particulier lorsqu'ils se trouvent en dehors des grands centres, ne peuvent plus faire l'impasse de cette remise en question, et encore moins suivre le canon occidental tel qu'il a été élaboré. Autrement, ils courent le risque de promouvoir l'exclusion et de copier ce qui est étranger, que ce soit sur les plans artistique et intellectuel ou concernant la gestion des institutions. C'est ce qui se produit lorsque nous voyons des musées brésiliens imiter des modèles d'exposition que l'on peut considérer comme obsolètes, voire rétrogrades.

Jean-Marc Poinso. *Une particularité des musées brésiliens tient à la diversité des contextes de création ou de développement caractéristiques des interactions entre des acteurs divers – collectionneurs, marchands, universités, états, politique internationale – et des disciplines différentes, comme à Inhotim. Comment qualifieriez-vous l'originalité de ces contextes dans la mesure où ils ont encore des effets sur l'identité du musée ?*

Cristina Freire. Il existe une source commune dans la création des musées d'art moderne au Brésil : le discours de la modernité. Il faut rappeler que dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, le Bureau des affaires interaméricaines, créé par les États-Unis pour veiller sur leurs intérêts stratégiques dans la région, incluait dans le projet de « modernisation » de l'Amérique latine la création de musées d'art moderne et de biennales. Ces projets culturels devaient renforcer la notion d'autonomie de l'art au moyen d'un « espéranto » de l'art abstrait, fiction conçue (comme le libéralisme politique) tel un rempart contre les « menaces » sur le continent ; ils devaient en outre revendiquer, avec l'art moderne, la modernisation des pays qui les promouvaient. Au Brésil, l'esprit de la modernité et la création de musées d'art moderne s'alignaient parfaitement sur la notion de progrès⁷. Il est certain que l'art



1. Catalogues de la 24^e Bienal de São Paulo (1998) consacrée à l'anthropophagie, São Paulo, 1988 : a. Vol. 1, *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos* ; b. Vol. 4, *Arte contemporânea Brasileira: um e/entre Outro/s*.

moderne était associé à l'expérience d'un homme nouveau, d'une civilisation nouvelle concrétisée de façon exemplaire aux yeux du monde par la construction de Brasília, la nouvelle capitale du pays, et aussi par la bossa-nova, la poésie concrète et le *Cinema Novo*.

Ainsi, l'implantation des musées d'art moderne au Brésil est au centre de la création et de la mise en œuvre d'un nouveau système de visibilité, une autre façon de voir. Ce système, en dépit de l'agonie de l'idéal du progrès et de l'échec des projets grandioses pour la nation, exerce encore une influence profonde sur l'« inconscient » des musées. Le musée moderne, soucieux de montrer (cacher) et de raconter (oublier) forge un horizon commun de ce que doit être l'art pour les attentes individuelles et collectives. Autrement dit, il travaille à l'élaboration d'un imaginaire, c'est-à-dire d'un horizon fait de croyances et d'attentes. Son action résulte d'un programme qui lui est propre et participe à la construction d'un monde limpide, matérialisé par un cube blanc, indice d'un internationalisme capable d'aller au-delà des contradictions et des conflits locaux.

La création de cet être moderne a entraîné la transformation du paysage urbain au Brésil. Des villes planifiées surgissant du néant, des édifices marquants, de longs tunnels, des avenues, sans parler d'autres équipements urbains comme les aéroports, les cinémas, les bars et les musées, définissent un programme urbain à la fois politique et esthétique. Comme nous le voyons, la notion de progrès et son expérimentation se déclinaient sur plusieurs fronts qui donnaient une forme matérielle et symbolique aux instruments de la modernité. Le Museu de Arte moderna de São Paulo et la Bienal de São Paulo ont été d'importants instruments de visibilité. Le caractère éducatif, tout comme l'accès progressif à la nouveauté, a renforcé ce dispositif moderne dans la genèse de la biennale.

Comme l'a dit Mário Pedrosa, nous sommes condamnés au « moderne », et son pouvoir d'attraction sur le musée d'art contemporain est actuel et concret. On comprend ainsi le départ du Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo pour un extraordinaire monument moderne, le Palais de l'Agriculture, l'un des cinq édifices grandioses conçus dans les années 1950 par Oscar Niemeyer et son équipe pour le parc d'Ibirapuera (fig. 2). Cela donnait lieu à une nouvelle rotation du musée dans cette orbite qui tourne sans cesse autour de l'axe de son ancrage dans la modernité.

L'institut culturel Inhotim, créé en 2002 dans l'État du Minas Gerais à partir d'une initiative individuelle, est à tous égards (symboliques, politiques, économiques, culturels et géographiques) un cas à part et hors normes qui ne s'explique aucunement par l'imaginaire social et politique des propositions antérieures.

2. Nouveau siège du Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Parque de Ibirapuera, São Paulo (architecture d'Oscar Niemeyer, 1953).



Gaudêncio Fidelis. Les musées du Brésil doivent faire preuve de davantage de professionnalisme en établissant des programmes susceptibles de produire des connaissances inédites et pointues sur l'art brésilien. Très peu de musées dans le pays ont un programme d'expositions et une politique d'acquisition clairs qui leur permettraient d'accroître leurs collections et d'être à l'origine d'expositions marquantes. De telles manifestations devraient encourager la production de connaissances inédites et dégager les grandes lignes de l'histoire et de la tradition artistique. Il n'est toujours

pas possible de visiter un musée au Brésil et d'y découvrir l'histoire de l'art du pays sous quelque forme que ce soit. Nous n'en possédons que quelques rares fragments. Certaines œuvres majeures se trouvent dans des collections privées, et le Brésil n'a pas de tradition philanthropique qui pourrait aider les directeurs de musées à convaincre les collectionneurs de faire don de leurs œuvres aux musées. Nous devons aussi assumer le fait que toute la richesse de l'art brésilien est concentrée dans trois ou quatre musées situés dans de grands centres comme São Paulo et Rio de Janeiro. Les collections de musées présentent donc une forte disparité au sein du pays. Bien que cette situation soit actuellement en train de changer, il faudra attendre de nombreuses années avant que nous puissions connaître une situation plus équitable. De plus, le rôle de l'État dans l'administration de ces institutions est énorme, ce qui signifie qu'elles sont soumises aux fluctuations et aux changements de gouvernements. Les plus grands musées brésiliens, y compris la Pinacoteca do Estado de São Paulo et le Museu Nacional de Belas Artes à Rio de Janeiro, sont publics. Inhotim est un lieu absolument unique qui ne connaît pas d'équivalent, y compris dans le reste du monde.

Guilherme Bueno. Les musées, même spécialisés dans un thème, constituent leurs fonds de façon intermittente et ont par conséquent des « trous ». Beaucoup d'œuvres essentielles appartiennent à des propriétaires particuliers, d'où le phénomène de l'invisibilité de l'art brésilien. Bien que cette originalité me déplaie à certains moments – lorsque des obstacles nous rendent tous otages de contingences et d'improvisations –, j'admets qu'à d'autres occasions elle a une valeur positive, quand la diversité des acteurs contribue à la construction de visions hétérogènes, soit complémentaires, soit opposées. Certaines collections sont ainsi formées à l'image du marché, d'autres s'en éloignent, et d'autres encore présentent un profil intermédiaire, ce qui favorise l'apparition de versions distinctes de l'art brésilien. Les musées, cependant, se connaissent encore peu entre eux et doivent exploiter davantage leurs similitudes et leurs différences.

La contribution d'Inhotim, au-delà de sa collection internationale – excellente, par ailleurs – a été de donner à voir des œuvres d'une échelle qui ne rentrait pas dans la plupart des espaces, lançant un nouveau concept institutionnel. La décision de mettre sur un pied d'égalité des artistes brésiliens et étrangers indique que l'on accède à un autre stade dans le débat sur l'art brésilien. Il faut en outre mentionner son programme pédagogique, conçu à destination d'une population dépourvue de contact avec les musées, le théâtre, les bibliothèques, le cinéma, etc.

Pour les musées, le débat sur l'identité porte aussi sur les problèmes pratiques des fonds (manutention, expansion, cohésion) et sur leur capacité à communiquer – en somme, sur la façon de confirmer leur pertinence symbolique. Pendant très longtemps, les musées ont cultivé une aura trop liée à une notion d'initiation aux « mystères de l'art » – une prétention moquée par nombre de nos meilleurs intellectuels. Le désir de démocratie implique l'accès aux biens culturels et oblige les musées à concevoir de nouvelles missions, méthodes de travail et façons de promouvoir les contenus. C'est de là que viendra l'originalité.

Jean-Marc Poinso. *L'interaction entre les arts et les cultures d'origine africaine, indienne et des immigrations multiples a été pensée sous la forme d'une assimilation par le modernisme d'une sensibilité composée de ces différents substrats. Quelles en sont les conséquences dans la constitution des collections et des récits qui les accompagnent ?*



3. Vue de l'exposition *Mão do Povro Brasileiro* conçue par Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo, 1969.

4. Hélio Oiticica, *Tropicália*, *Penrâveis PN2 e PN3*, 1967, présenté au Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996.



Cristina Freire. La grille de lecture introduite par le musée d'art dans la culture brésilienne oppose plutôt la culture populaire et la culture savante que des questions d'ordre racial ou ethnique, c'est-à-dire que ces productions se réfèrent davantage aux profondes inégalités économiques et éducationnelles qu'à un questionnement sur la « démocratie » raciale et le mélange des races qui définit le peuple brésilien.

L'artisanat populaire, par exemple, qui est très riche dans les régions pauvres du Nordeste, a joué un rôle important dans le mouvement d'avant-garde au Brésil. L'architecte Lina Bo Bardi, auteur des projets les plus innovants de mu-

sées et d'espaces culturels, pensait que l'inventivité du peuple était capable de créer de nouvelles formes et que celles-ci devaient donner lieu à une redéfinition des pratiques artistiques (fig. 3).

Dans cette optique, si les manifestations culturelles les plus populaires, comme la samba et l'architecture des favelas, entraient dans l'espace culturel, elles pourraient le bouleverser en profondeur. L'œuvre *Tropicália* réalisée en 1967 par Hélio Oiticica met en évidence toute la puissance vitale qui existe dans les collines (*morros*) et les favelas de Rio de Janeiro en tant que force créative et lieu de réinvention de la vie (fig. 4). Elle montre ainsi l'important antagonisme (local/global) qui a divisé les musées d'art depuis les années 1960 ou 1970. Récemment, *Tropicália*

a été acquise par le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid. Cette acquisition, un cas parmi tant d'autres d'insertion de l'art brésilien dans les collections des musées métropolitains, permet d'envisager la dynamique géopolitique des collections, de voir émerger de nouveaux langages et de dessiner leur cheminement du Sud vers le Nord et *vice versa*.

Guilherme Bueno. La modernité au Brésil, fondée sur le contact entre culture érudite et culture populaire, aspire à une nouvelle dimension publique et à la réciprocité entre moderne et brésilien. La particularité du pays, comparée au contexte européen, tenait dans le fait que « Tahiti c'est ici »

(ce qui n'empêchait pas un certain auto-exotisme). La synthèse de cet élément local avec ceux des avant-gardes européennes caractérisait les tableaux de Tarsila do Amaral (fig. 5), quelques œuvres de Vicente do Rego Monteiro (qui dérivent de reproductions abstraites de motifs indiens) ou, plus tard, les courbes de l'architecture de Niemeyer, tributaires d'un « baroque métis » (fig. 6). La parité « moderne et brésilien » est tombée en désuétude dans les années 1950, mais des pratiques de rencontre entre le populaire et l'érudit perdurent, comme dans les *Parangolés* d'Hélio Oiticica, des « capes » qui renvoient à l'univers de la samba (fig. 7), ou, plus tard, dans un texte de Mário Pedrosa datant de 1978, dans lequel il propose la création d'un Musée des Origines⁸.



5. Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924, Rio de Janeiro
Coleção Hecilda e Sergio Fadel.

Ce croisement n'a pas forcément guidé la conception des collections d'art brésiliennes, mais notre réalité s'est manifestée en elles, comme l'ont souligné les discours développés en lien avec les nombreuses expositions très diverses qui ont eu lieu ces vingt dernières années, ou encore avec la Bienal de São Paulo de 1998, jalon important de l'histoire de l'art brésilienne. Inspirée par la poétique de l'anthropophagie, du poète moderniste Oswald de Andrade, cette manifestation a bouleversé l'histoire de l'art depuis l'hémisphère sud. Une exposition tenue en 2013 au Museu de Arte de Rio de Janeiro, intitulée *Vontade Construtiva* (« Volonté constructive ») et organisée par Paulo Herkenhoff et Roberto Conduru, abordait moins les différences stylistiques – usuelles dans l'historiographie de l'art – que les proximités refoulées. Dans une démarche un peu warburgienne, elle présentait côte à côte des pièces cérémonielles afro-brésiliennes, des sculptures baroques et des œuvres néoconcrètes, mettant en évidence un enchaînement complexe au

6. Oscar Niemeyer, complexe de Pampulha (Belo Horizonte), église São Francisco de Assisi, 1943.





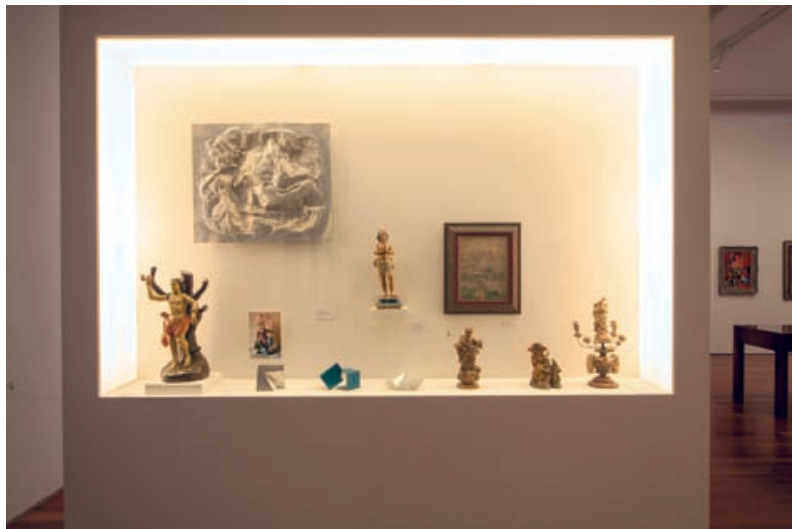
7. Hélio Oiticica, *Parangolé P15*
Capa 11 – « *Incorpora a Revolta* »,
porté par Nildo da Manguiera,
1967.

sein de ces formes et de leurs strates d'invention, incompatible avec le schéma matrice/épigone, originalité/influence (fig. 8). Ce qui serait une « micro » histoire de l'art s'avère ici plutôt « macro » (je reviendrai sur ce point), comme en témoigne également l'essai « Capítulos à parte » de Glória Ferreira, dans lequel l'auteur traite de la place de certains artistes brésiliens face aux mouvements internationaux⁹.

Gaudêncio Fidelis. On peut difficilement dire que les historiens de l'art brésiliens, et plus récemment les conservateurs, se sont intéressés à la contribution des peuples indigènes et africains à l'art du Brésil. Si certains l'ont fait, leur vision repose essentiellement sur une matrice anthropologique de nature avant tout eurocentrique¹⁰. Dernièrement, plusieurs conservateurs ont participé à des conférences qui ont permis d'apporter une certaine visibilité à ces contributions, dont l'impact s'est avéré plus important que ce que nous pouvions pressentir. Toutefois, cela n'est pas sans poser d'autres questions, parmi lesquelles le fait que la nature répressive du régime moderniste l'a empêché de considérer ces contributions comme une expression artistique en tant que telle. Au lieu de cela, le modernisme a assimilé certaines caractéristiques artistiques de l'art africain et

indigène pour les transformer en une source de créativité au service de l'art dominant. Les Afro-descendants ont mis plus de temps à revendiquer leur contribution à la culture du Brésil que dans d'autres pays, comme aux États-Unis (en dépit de la ségrégation raciale qui y sévissait), d'autant que le Brésil se reconnaît un métissage soi-disant plus convivial. Par la suite, au début des années 2000, ces apports ont été envisagés sous un angle sociologique, comme dans le cas du carnaval¹¹. Si cette manifestation s'inscrit aujourd'hui dans une industrie culturelle, sa contribution a été immense, sauf que les artistes brésiliens ont rarement été pris en compte. Quant aux peuples indigènes, il est temps que le Brésil s'attelle à réévaluer leur influence historique sur l'art brésilien. Nous devons cependant nous placer dans une perspective de réparation : si d'un côté les Afro-Brésiliens ont souffert du terrible fléau de l'esclavage, ils survivent en tant que peuple, tandis que les Indiens ont été décimés et vivent dans des conditions toujours très précaires. Il reste à débattre de la manière dont les historiens de

8. Vue de l'entrée de l'exposition
Vontade Construtiva, Rio de
Janeiro, Museu de Arte de Rio de
Janeiro, 2013.



l'art et les conservateurs pourraient contribuer à imposer ces questions dans les discussions scientifiques, sans se contenter d'une vision simplifiée de l'anthropologie ou d'une simple curiosité pour les artefacts. Alors qu'ils devraient justement être préparés à appréhender ce type de questions, les historiens n'ont pratiquement rien fait en ce sens.

Pour ce qui est des contributions d'autres cultures minoritaires, comme les cultures juive et japonaise, très peu d'expositions ont été organisées en vue de montrer leur influence. Une seule me vient à l'esprit sur la portée de la culture

japonaise : *Laços do Olhar: Roteiros entre o Brasil e o Japão*, organisée par Paulo Herkenhoff à l'Instituto Tomie Ohtake à São Paulo¹². En outre, la contribution artistique des migrants du Nordeste, géographiquement plus éloignés du contexte des grands musées du Brésil et rarement considérés comme un groupe, devrait faire l'objet d'une attention particulière. Bien que l'art de cette région soit largement ignoré par les musées, en particulier en comparaison à d'autres parties du pays, il serait légitime que les historiens de l'art et les conservateurs observent et étudient les ramifications du phénomène migratoire au Brésil, dans cette région et ailleurs.

La plupart des musées ont encore un long chemin à parcourir : la majorité d'entre eux n'ont pas encore abordé les problèmes de race, de genre et de diaspora, ni ce qui concerne la politique d'acquisition et/ou la représentation de ces contributions dans leurs collections. Ils continuent de travailler à partir d'un modèle établi par le modernisme international, qui propose des modes de collection et d'exposition reflétant les principes fondateurs de ces musées. Nous ne devons pas oublier que le Brésil a vu naître une vague de musées modernes et contemporains, et que les musées historiques manquent d'expertise pour mettre ces questions à l'ordre du jour.

Jean-Marc Poinso. *La formation des identités artistiques s'élabore à des échelles différentes. De nombreux musées donnent une vue de la création régionale, d'autres une vue plus nationale. Autour de quels pôles s'est construite selon vous l'identité de l'art brésilien et de ses composantes ?*

Gaudêncio Fidelis. Il ne fait pas de doute que l'identité de l'art brésilien est ancrée dans une vision cosmopolite du monde. Cela répond d'abord à l'ambition moderne qui nous anime actuellement, issue du désir d'être à la fois modernes et de suivre les modèles euro-américains, et plus récemment de connaître une position d'égalité au sein du monde de l'art contemporain. Cela signifie aussi peser davantage sur le marché de l'art et proposer des expositions fondées sur des préceptes pertinents et forts. Néanmoins, les musées du Brésil affichent une grande disparité, en particulier entre les musées situés dans les deux principaux centres – à savoir São Paulo et Rio de Janeiro – et ceux qui se trouvent à la périphérie des grandes villes. Les historiens de l'art brésiliens cultivent une certaine vision de l'art du pays encore trop dépendante de la matrice euro-américaine. Certains historiens et conservateurs ont tenté de traiter cette question sous des angles alternatifs, comme l'hybridation et le métissage. Malheureusement, ils se sont révélés incapables de résoudre (sur le plan théorique) les questions historiques liées à l'influence et à la dépendance artistique, et ces pistes ont vite été abandonnées. Une nouvelle génération de professionnels dans ce secteur a porté la question de l'identité à un tout autre niveau, en adoptant un point de vue marginal et des stratégies inédites. L'une d'elles consiste à mettre en lumière des œuvres jusqu'ici restées dans l'obscurité, ou dépourvues de tout soutien critique ou théorique, afin de remettre en question certaines idées préconçues sur le canon dominant, même si ces tentatives demeurent rares. Pour l'heure, aucun sentiment d'identité distincte au sein de l'art brésilien ne semble émerger, et je doute même qu'il soit utile d'en chercher un pour l'instant. Durant de nombreuses années, nous avons défendu l'idée que nous devons développer une vision claire de notre identité ; beaucoup d'entre nous n'avaient pas imaginé que le monde changerait au point de rendre cette question caduque.

Cristina Freire. L'anthropophagie, ancienne pratique des indigènes au Brésil, a servi de cadre référentiel au modernisme dans les premières décennies du XX^e siècle.



9. Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », publié en 1928 dans le premier numéro de la *Revista de Antropofagia*.

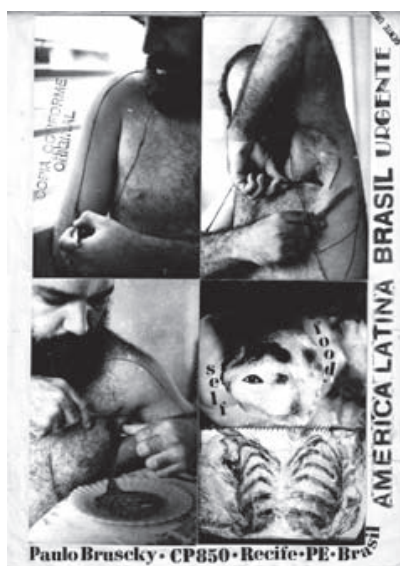
Celui-ci se fondait en grande partie sur la relation entre l'importation de modèles étrangers et l'identité nationale. Le poète et écrivain Oswald de Andrade a résumé la dialectique national/international du modernisme brésilien dans l'expression « Tupi or not Tupi » (fig. 9)¹³.

Un siècle plus tard, avec le virage opéré par le culte de l'objet à travers le déferlement de l'information, l'adoption d'une histoire de l'art occidental donne un cadre à l'imaginaire global. Au début des années 1970 déjà, le sociologue Pierre Bourdieu accusait la critique, surtout la critique universitaire, d'être formaliste et suggérait qu'elle reproduisait en quelque sorte la logique des systèmes institutionnalisés d'enseignement. Ainsi, au Brésil également, l'enseignement de l'art à l'université écarte les facteurs « non artistiques » sans jamais évoquer expressément les relations sociales implicites dans la production, la circulation et la consommation de l'art. L'analyse du système de l'art contemporain ne s'appuie plus sur des catégories universalistes, puisque les processus sont multiples et simultanés. Pour Néstor Canclini¹⁴, l'art, surtout dans les pays latino-américains, semble vaciller entre des facteurs portant

sur une réalité visuelle nationale et ceux d'une autre réalité déterritorisée et transculturelle, à l'échelle globale. La transnationalisation dans l'art résulte d'un processus économique et symbolique.

Quel est finalement le rôle du musée ? Pour beaucoup, il reste une sorte de bastion d'une société de classes où celui qui détient le pouvoir, politique et économique, s'accroche au pouvoir symbolique et à la distinction qu'il représente. Néanmoins, je suis d'accord avec Boris Groys¹⁵ quand il soutient que le musée a perdu sa fonction normative qui, aujourd'hui, provient davantage de la propagande, des jeux vidéo, des films, des médias, de ce qu'il appelle le *global media market*. Face à cette évolution, le musée d'art public pourrait être un lieu de résistance.

10. Paulo Bruscky, *Alimentação*, 1978.



Guilherme Bueno. Le débat local entre macro- et micro-structures ressemble à celui de la nouvelle histoire et plus tard à celui du postmodernisme. N'importe quel livre écrit au Brésil au cours de la dernière décennie annonce la fin de l'hégémonie de l'axe Rio de Janeiro-São Paulo. Paradoxalement, l'effet de cette affirmation de l'épuisement du régionalisme moderniste est de nous rappeler que le moderne et le contemporain se sont formés selon des voies différentes (à Belo Horizonte, à Recife, à Belém...¹⁶). Les deux diagnostics, aussi discutables qu'ils soient, amènent à un constat : l'idée totalisatrice jusqu'alors dictée par Rio de Janeiro et São Paulo est insuffisante. Mais on ne vient pas à bout des hégémonies aussi rapidement.

Nous devons parler d'histoires de l'art au Brésil, en reconnaissant que tout ne vient pas de Tarsila do Amaral, d'Hélio Oiticica ou de Cildo Meireles (ce qui ne diminue en rien leur grandeur respective). Les musées doivent être responsables de ce changement. Des initiatives comme Inhotim ou la Semana de Artes Visuais dans le Pernambouc y contribuent en élargissant le circuit. Des expositions comme *Amazônia* (Centro Cultural Banco do Brasil, 2012) et des projets d'art contemporain comme « Rumos Artes Visuais » montrent des échanges auparavant étudiés avec indulgence, pour ne pas dire négligence (citons l'exemple de Paulo Bruscky, artiste qui a évolué en dehors du circuit Rio de Janeiro-São Paulo, dont l'œuvre commence à être reconnu ; fig. 10).

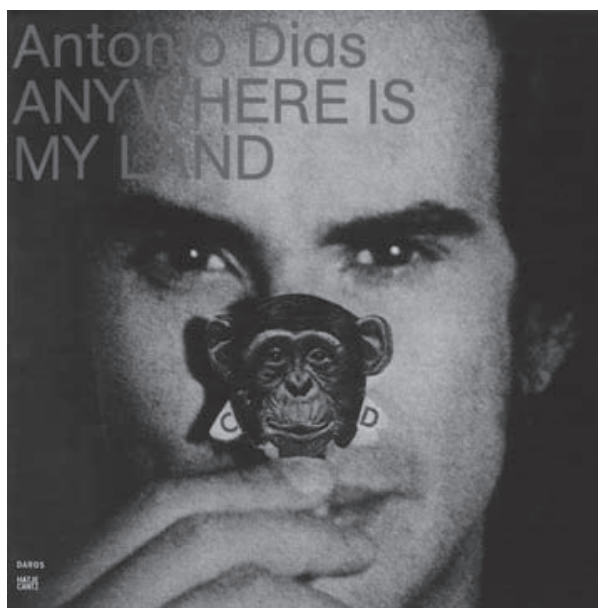
J'ai réalisé une série d'entretiens avec des critiques et des conservateurs en activité depuis la fin des années 1990. Mes questions, qui portaient sur le sens et les critères permettant de parler d'« art brésilien », ont suscité des réponses très différentes. On retrouvait l'idée d'une production dont les circonstances matérielles, culturelles, historiques rejettent la recherche de l'identité essentialiste présente chez les modernistes. Je vais dire une évidence : ce qui rend ces interventions brésiliennes, c'est qu'elles se produisent au Brésil. Elles partagent les inquiétudes d'artistes originaires de diverses régions ; les répertoires et les points de départ ne sont plus les mêmes. Le monde a changé : on tente de mesurer ce nouveau lieu depuis là où on se trouve, et des débats culturels, sexuels, politiques s'entrecroisent, au-delà de la confrontation avec les plus grands emblèmes de la culture occidentale.

Jean-Marc Poinot. *Lors de son ouverture, la fondation Daros Latinamerica à Zurich a revendiqué une spécificité, à savoir pallier l'absence de collections donnant une vision complète de l'art contemporain latino-américain. Partagez-vous ce point de vue ?*

Gaudêncio Fidelis. Un des grands problèmes qui se posent au latino-américanisme dans les milieux universitaire et muséal tient au fait que ses efforts politiques en faveur de l'intégration ne peuvent plus couvrir l'ensemble du spectre de l'art latino-américain. Non pas parce qu'il n'y a plus d'œuvres accessibles aujourd'hui, mais parce que notre opinion concernant ce qu'il devrait être s'est considérablement élargie. Ce qui était autrefois une niche pour une poignée de spécialistes, voire une lutte militante dont le but était d'élargir le canon des grands récits de l'histoire de l'art afin d'inclure les œuvres de l'Amérique latine, est devenu aujourd'hui sujet à caution. Les historiens et les conservateurs devraient au contraire mettre de côté ce désir d'élargir le canon occidental à un plus grand nombre d'œuvres. Persister dans cette idée ne mène qu'à suivre les prérogatives du canon occidental sans véritablement le modifier, du moins pas de manière productive. Remettre en question ce canon et mettre à l'épreuve ses fondements reste valide, cependant toute tentative d'inclusion nécessite de « suivre les règles », c'est-à-dire de prendre en compte et d'appliquer les critères tacites de la formation du canon.

Encore une fois, comment de telles initiatives, qui reviennent à boucher les trous, peuvent-elles rendre compte de l'incroyable diversité d'expressions artistiques pertinentes qui ont vu le jour en Amérique latine ? Comment peuvent-elles englober l'ensemble de ces extraordinaires contributions sans courir le risque de créer un musée de « chefs-d'œuvre » piochés dans différents pays, composés d'œuvres produites par des artistes qui, sans être nécessairement représentatifs des meilleures créations de leur région (bien que je ne doute pas de leur qualité) ont, pour une raison ou une autre, acquis une certaine visibilité (ou lisibilité) ? La collection Daros, dont la mission est de réunir la plus vaste collection d'art latino-américain, a fait un travail remarquable dans l'ensemble, mais son ambition de proposer un panorama exhaustif de cette production n'est tout simplement pas réaliste. Il n'est pas difficile de prédire que dans un futur proche, les historiens de l'art, les conservateurs et d'autres professionnels de ce secteur pourraient réviser les travaux effectués ; en effet, la politique de la fondation Daros pourrait avoir pour conséquence de créer une sorte de musée « d'exclusion », à l'opposé de l'inclusion qui était son intention originelle.

Guilherme Bueno. Je soutiens le principe de la fondation Daros en ce qu'elle nous donne l'opportunité de voir régulièrement la production de nos voisins. Cependant,



11. Antonio Dias, *The Illustration of Art/A Public Portrait*, 1974, en couverture du catalogue de l'exposition *Antonio Dias: Anywhere is My Land*, organisée à Daros Latinamerica en 2009-2010.

je ne sais pas si « pallier l'absence » est l'expression la plus appropriée (pallier une absence, peut-être, en compensant la faible quantité d'œuvres latino-américaines dans les musées brésiliens), car le problème est plus étendu : aurons-nous de l'art colonial, de l'académisme du XIX^e siècle, du modernisme ? J'aime l'art contemporain, mais lui seul ne répond que partiellement à l'absence en question. Je dis cela parce que, considérés dans une perspective historique à long terme, les similitudes et les différences de processus dans les pays d'Amérique latine, survenus séparément mais convergents dans leurs résultats (par exemple, l'habituel voyage initiatique vers les matrices européennes), ou encore le fait de tourner le dos et de vivre les yeux fixés sur la métropole jusqu'au cours du XX^e siècle (l'Amérique latine était toujours l'« autre », chacun se prenant pour un Européen déraciné), sont des phénomènes communs et composent notre portrait artistique et culturel. Ces nuances sont fondamentales si l'on veut débattre du concept d'Amérique latine et de son histoire de l'art.

Mis à part cet approfondissement, on peut tout limiter à des lectures formalistes, des stéréotypes mercantiles réchauffés qui se bornent à réinventer l'historicisme.

Dans son texte « L'art 'brésilien' n'existe pas »¹⁷, l'artiste Antonio Dias refusait l'adjectif « brésilien », utilisé comme métaphore récurrente pour les bananes, le carnaval et les idylles fantaisistes (fig. 11). Le défi de la fondation Daros sera de composer avec le concept encore mal résolu d'Amérique latine : créé à l'ombre des politiques impérialistes européennes du XIX^e siècle, réinventé ici, il oscille entre les extrêmes. Le choix d'un tel découpage géographico-culturel ne peut s'opérer sans prêter attention au caractère politique qui constitue les poétiques du Brésil. Celles-ci indiquent un désir de récits alternatifs et ne peuvent se permettre de retomber dans des récits compensatoires – mettant en scène cette curiosité pittoresque tenace – sous peine de devenir des versions actualisées de l'orientalisme.

Cristina Freire. Identifier des processus artistiques communs en Amérique latine, région qui inclut des pays de cultures fort diverses dont les passés coloniaux sont différents, est une tâche quasi impossible ; ce qui montre le caractère plus politique qu'artistique de l'initiative. Il y a longtemps que les États nationaux ne sont plus aptes à penser les identités culturelles. Des mots comme hybridation, délocalisation et décentralisation sont communs aux discours critiques, et le concept d'État-nation devient de plus en plus inopérant.

Comme le dit Walter Mignolo¹⁸, l'Amérique latine n'est pas un sous-continent où se sont déroulés et se déroulent des événements, mais son existence même résulte de l'élaboration d'une matrice coloniale de pouvoir du monde moderne. Néanmoins, l'art latino-américain reste opérationnel grâce au travail d'investissement tel que le pratique la fondation Daros.

En parlant de pallier un manque, nous devons encore nous demander : une lacune pour qui ? Il est certain que dans d'autres lieux et sur d'autres continents, en dépit du discours postcolonial, ce qui provient du Sud peut encore provoquer un exercice de confrontation avec l'altérité.

Le concept-condition de « sous-terrain », développé par Hélio Oiticica dans un texte/manifeste écrit en 1969 intitulé « Subterrânia »¹⁹ est très instructif ici. Le jeu entre les sens des préfixes « sous et sud » – *sub* et *sul* en portugais – évoque leurs différents signifiés : social, géographique, économique, politique et existentiel. L'artiste explique que « sous-terrain », qui est différent d'*underground*, délimite une position critique, expérimentale et constructive. Rien de plus actuel...

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

La traduction de la contribution de Guilherme Bueno a été réalisée par Élodie Dupau, celle de Gaudêncio Fidelis par Géraldine Bretault et celle de Cristina Freire par Monique Le Moing.

1. Paulo Prado, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, São Paulo, 1928.

2. Paulo Sérgio Duarte, *The 60's*, Rio de Janeiro, 1998.

3. Ítalo Campofiorito, *Ítalo Campofiorito: olhares sobre o moderno – arquitetura, patrimônio, cidade*, Rio de Janeiro, 2012.

4. Sergio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, 2003.

5. L'exposition reposait sur le concept de l'anthropophagie décrit par Oswald de Andrade dans son « Manifesto anthropófago », publié en 1928 dans le premier numéro de la *Revista de Antropofagia*. Selon lui, le concept d'anthropophagie en tant que manifestation de l'émancipation culturelle serait une des plus importantes contributions du Brésil à la théorie postcoloniale. Le cannibalisme, pratique attribuée aux tribus indigènes du Brésil et qui dénoterait leur « sauvagerie », a été réévalué par la critique brésilienne comme un moyen de penser la pluralité des cultures par l'assimilation des modèles exogènes.

6. Citons, parmi les expositions les plus importantes qui ont abordé des thèmes féministes dans l'art brésilien, *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*, Paulo Herkenhoff, Aracy Amaral éd., (cat. expo., Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 1993), Washington, D.C., 1993 ; *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*, Susan Fisher Sterling, Berta Sichel, Franklin Espach Pedrosa éd., (cat. expo., Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 2001), Washington, D.C., 2001 ; *Manobras radicais*, Paulo Herkenhoff, Heloísa Buarque de Holanda éd., (cat. expo., São Paulo, Centro Cultural

Banco do Brasil, 2006), São Paulo, 2006 ; *O museu sensível: a obra de artistas mulheres na coleção do MARGS*, organisée par Gaudêncio Fidelis au Museu de Arte do Rio Grande do Sul en 2012.

7. Le Museu de Arte Moderna de São Paulo a été créé en 1948 et la Bienal de São Paulo en 1951, tous deux par l'entrepreneur immigré italien Francisco Matarazzo Sobrinho. Les collections du MAM et de Matarazzo ont été transférées à l'Universidade de São Paulo, où le Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo a été créé en 1953.

8. Mário Pedrosa, « O Novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa », dans *Jornal do Brasil*, 15 septembre 1978. Voir aussi « Arte culta e arte popular » du même auteur. Les deux textes figurent dans Mário Pedrosa, *Política das artes*, São Paulo, 1995.

9. Glória Ferreira, « Capítulos à parte », dans *Revista Arte & Ensaios*, 14, 2007, p. 130-143.

10. Le début de cet effort a été marqué en 1978 par la I Bienal Latino Americana de São Paulo, dont la première et dernière édition, dans une perspective anthropologique, a pris pour thème « Mitos e Magias ». Mettant en avant l'exotisme de l'art dans les pays concernés, y compris le Brésil, il était divisé en quatre sections, consacrées à « la culture indigène », « la culture africaine », l'Eurasie et le métissage. L'exposition, qui promouvait une vision stéréotypée de l'art d'Amérique latine, n'a pas réussi à s'instaurer.

11. Une série d'expositions montées par l'organisme BrasilConnects (qui n'existe plus) autour de la *Mostra do Redescobrimento* (2000) a lancé cette approche. Cette manifestation multipartite a ensuite été « réélaborée » et présentée au Solomon R. Guggenheim Museum à New York en 2001 sous le titre *Brazil: Body and Soul*. Gigantesque, elle comprenait aussi bien des artefacts indigènes que des objets archéologiques, des œuvres baroques comme de l'art

moderne et contemporain. À mon sens, l'exposition a été plus nuisible que bénéfique. Un autre exemple plus récent est l'exposition *Carnaval Curated*, conçue par le commissaire allemand (installé au Brésil) Alfons Hug et présentée au Centro Cultural Banco do Brasil en 2004. Je trouve qu'elle a donné une lecture trop simplifiée des diverses problématiques que le carnaval, en tant que manifestation populaire, fait émerger de la société brésilienne. L'exposition *A Trama do Esóritualna Arte Brasileira*, organisée par Paulo Herkenhoff à l'Instituto Tomie Ohtake en 2004 a été, quant à elle, très réussie. Le commissaire a présenté des œuvres concrétistes brésiliennes aux côtés d'artefacts des Yanomami, montrant ainsi la contribution de ces derniers à l'art brésilien du point de vue critique. L'exposition incluait également des œuvres de Flávio de Carvalho, d'artistes issus de l'immigration japonaise, etc., afin de clarifier et de rendre lisible un réseau de connexions qui traversent l'art brésilien. Herkenhoff, qui aborde régulièrement ces questions d'hybridation dans ses projets d'exposition, demeure cependant une exception.

12. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*, Paulo Herkenhoff éd., (cat. expo., São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2008), São Paulo, 2008.

13. Andrade, 1928, cité n. 5.

14. Néstor Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, 1998.

15. Boris Groys, *Art Power*, Cambridge (MA), 2008.

16. Voir Marília Andres Ribeiro, Fernando Pedro da Silva, *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 1997 ; Paulo Herkenhoff, *Pernambuco moderno*, Recife, 2006.

17. Antonio Dias, « Arte 'brasileira' não existe », dans *Módulo: revista de arquitetura*, 86, septembre 1981, réédité dans Glória Ferreira éd., *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro, 2006.

18. Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelone, 2005, p. 202.

19. Le texte/manifeste de Hélio Oiticica, inédit, peut être consulté à l'adresse suivante : www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=364&tipo=2 (consulté le 28 novembre 2013).